



La arquitectura moderna ha pasado a la historia; y sin embargo vive. Tal podría ser quizá el mejor resumen del momento que atraviesa la creación y la crítica arquitectónica. Las corrientes subterráneas que han venido socavando los cimientos de la arquitectura nacida del Movimiento Moderno han aflorado finalmente durante la última década, y una nueva sensibilidad postmoderna se ha instalado en los centros de difusión —escuelas, revistas, editoriales— de aquello que llamamos cultura arquitectónica. Pese a ello, y en aparente paradoja, la inmensa mayoría de lo que construye sigue realizándose por entero dentro de —más o menos adulteradas— coordenadas «modernas».

Esta profunda escisión entre una producción material *moderna* y una producción ideológica *postmoderna* es seguramente el rasgo más característico de nuestra situación contemporánea. Para algunos, el panorama no es sino lógica consecuencia del desfase que siempre ha existido entre el alumbramiento de las ideas y la obligadamente laboriosa materialización de sus frutos construidos; en su opinión, las escuelas y revistas son los adelantados del gran ejército de constructores que en los próximos años comenzarán a hacer realidad la arquitectura que hoy se está dibujando.

Para otros, por el contrario, la nítida ruptura entre la creación de imágenes y la creación de objetos revela más bien una inquietante esquizofrenia cultural, y supone la manifestación, en el terreno de la arquitectura, de la creciente fragmentación y descoyuntamiento de la personalidad cultural contemporánea; a su juicio, la arquitectura de papel de las revistas y concursos y la muy real arquitectura que se construye en nuestras ciudades pertenecen a mundos distintos que se alejan a velocidad vertiginosa; las relaciones de producción material y las relaciones de producción simbólica se constituyen en universos propios y autónomos que se dan la espalda, y que no tienen otros vínculos que el de la mutua incomprensión y la recíproca coartada.

CAU ha venido prestando a este fenómeno una asidua atención crítica, manifiesta en los últimos meses en la monografía que sobre «Modernos y postmodernos» escribió la norteamericana Ada Louise Huxtable y en los artículos de Roberto Segre, Luis Fernández-Galiano y Juan Miguel Hernández de León. Hoy, el aluvión de concursos propiciados por las nuevas administraciones locales está facilitando el transvase del comercio de imágenes arquitectónicas de las revistas especializadas a la prensa diaria, y con ello la ampliación de la polémica, que rebasa ya los limitados círculos profesionales para extenderse a otros ámbitos. No parece inoportuno, pues, volver sobre el te-

ma en formato monográfico, y probablemente nadie más adecuado para hacerlo que Antonio Fernández Alba, uno de esos raros arquitectos que han sabido hacer compatibles la construcción, la crítica y la enseñanza.

Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid y profesor invitado de numerosas universidades extranjeras, constructor riguroso que ha obtenido los Premios Nacionales de Arquitectura (1963) y Restauración (1980), participante en los movimientos de las vanguardias artísticas españolas desde hace dos décadas, crítico perceptivo y ensayista profundo, el autor del texto que sigue merece destacarse, ante todo, por una cualidad bien poco frecuente: la de ser simultánea y agudamente sensible tanto a los fenómenos plásticos y simbólicos como a los factores sociales, económicos y técnicos que intervienen en la construcción de la arquitectura y la ciudad.

Dentro del paisaje confuso y dividido de la arquitectura del momento, pocas voces tan autorizadas como la suya para, desde su lúcido y voluntario aislamiento, pasar revista a la década que acaba de terminar; una década que ha contemplado la ruina de los valores políticos, socio-históricos y científicos de los 60, y la ecolisión de una generalizada voluntad de recuperar lo específico arquitectónico al margen de consideraciones productivas o técnicas.

En este contexto, agudizado en nuestro país por la característica radicalidad de los conversos y la no menos típica exacerbación de los epígonos, perpetuamente regresando de destinos que no han alcanzado —hemos superado el funcionalismo sin haberlo practicado, menospreciado la tecnología que no hemos llegado a usar, abrazado el postmodernismo sin haber construido, hasta sus últimas consecuencias, una arquitectura moderna—; en este contexto, pues, de impostu-

ras y falsificaciones, de entusiasmos equivocados y fantasmas formales, Fernández Alba, definiendo, como el último Marcuse, la *dimensión estética*, dentro de las aún inéditas *culturas de la libertad*, como reducto final de la vida frente a la violencia de las dictaduras burocráticas y las dictaduras del capital, que han corrompido y puesto a su servicio los procesos de creación espacial y formal. Alejadas de las modas, tan faltas de nostalgia como de animosidad, y atentas sólo a distinguir «las voces de los ecos» en el discurrir de la década que finaliza, las reflexiones de Antonio Fernández Alba suministran un valioso análisis y un punto de referencia obligado para un país cuya vieja cultura material y largamente decantada sensibilidad plástica le hace merecer otra suerte que estar a merced de los frívolos vaivenes de esta feria de vanidades y simulaciones importadas que hoy ocupa el escenario de nuestra arquitectura.

ARQUITECTURA 1970 1980

«De allí que el déspota ideológico no conozca, como forma de expresión, otra que el monólogo y el discurso; la tiranía del ideólogo es el soliloquio de un profesor sádico y pedante empeñado en hacer de la sociedad un cuadro y de cada hombre un triángulo».

Octavio Paz

Aproximarse a una síntesis, por reducida que sea, como indudablemente lo persiguen estos comentarios, en torno a la arquitectura, o el discurrir de la misma en la *década de los 70-80*, no deja de ser un empeño vano. Fue Camús quien señaló con bastante precisión, como la verdadera pasión de nuestra época era la servidumbre. A esta pasión no ha estado ajeno el pensamiento arquitectónico, que ha discurrido durante esta década con una decidida actitud servil, primero intentando acercarse a una definición y cuantificación de los problemas dentro del marco de las ciencias exactas y sociales y, más tarde, intentando recuperar el *aura* y la

gestión simbólica, ante el fracaso de las metodologías de diseño, cuyo cometido intentaba resolver la presencia del hombre dentro del espacio contemporáneo como algo más que una relación de cometidos funcionales.

La ruptura individualista iniciada contra la «arquitectura de autor» propugnaba de modo incongruente una entrega en masa a un nuevo gregarismo como salida a las aberraciones del «arquitecto-creador». Este gregarismo como alternativa, anunciaba un nuevo autoritarismo que se disolvía en acertijos formales, sin duda con deseos de comprender de modo más satisfactorio la naturaleza de los problemas que encierran los grupos humanos. De nuevo el proyecto se inclinaba hacia una actitud mágica, idílicamente ilustrada y

adobada con una jerga dialéctica, que con facilidad confundía a los bien intencionados y soldaba la mala conciencia de los catecúmenos recién bautizados en el nuevo dogma.

Estaban distantes y casi enterradas las profecías de los 60, donde C. Jones, en Manchester y C. Alexander, en Harvard, hacían patente su fe en la posibilidad de representar de forma abstracta, mediante el *grafo-semirretículo* o el *grafo-árbol*, todo el conjunto de necesidades de un programa y la correspondiente síntesis formal. El proyecto debería estar precedido de una *estrategia de diseño*, pero el arquitecto seguía empecinado en la conquista de tipologías formales que los métodos de diseño no planteaban. Ni las recurrencias científicas ni los consejos morales de estos profetas fueron escuchadas; en lugar de bajar del pedestal desde el cual no percibía el acontecer de

la realidad, el arquitecto, se traslada a la *Colina de los Vientos*, lugar donde poder iniciar y superar la crisis objetiva de los valores del funcionalismo, que habían sido devastados por una arquitectura degradada de lo que pretendió ser el *estilo internacional*. Las nuevas teorías serán en principio más ilustradas que conceptuales, más sensuales que racionales; indagarán en la tipología más que en el modelo y acentuarán la emotividad retórica, la memoria de la ciudad como *summa arquitectónica* fuera de la cual no hay salvación, procurando, eso sí, propiciar un escueto recuerdo racionalista, a poder ser más metafísico que radical y utilizando el contenido del espacio como justificación para poder colmar la experiencia sensorial. En América, Venturi se había anticipado a enunciar con cautela, cómo ciertas formas de comportamiento permanecen aisladas y de qué modo los objetos se intercambian según las leyes de

este aislamiento. En esta revisión ofrecía, a veces sin evidenciarlo, un canto al individualismo, al sentido de posesión, en la convicción de que este sentido de posesión prevalece frente a toda norma de comunicación humana, quizás esta lección la aprendió con bastante resultado estudiando en Las Vegas. Venturi, el cauteloso (la cautela siempre tuvo su origen en la *ambigüedad*), adelantaba la brisa que más tarde respirarían con ahínco los Rossi, Krier, ... desde las colinas europeas intentando sintetizar el binomio tipología-racionalidad ya no desde la ambigüedad ni la contradicción sino desde la certidumbre de la intuición.

Los años 70 nos aproximaban a una concepción del Proyecto de la Arquitectura entendido como un arte social. Aún se perciben

los ecos de aquellas máximas que solicitaban, más política y menos planeamiento, más temporalidad y menos encuadre formal. El esfuerzo manifiesto realizado por el pensamiento arquitectónico durante este período ha estado enfocado a contrarrestar los excesos del superracionalismo que desarrollaron los métodos de diseño en la década de los sesenta, y a intentar perfilar un modelo *espacio-temporal* para compatibilizar *racionalidad e intuición*. Compatibilizar ambas cuestiones en el proyecto de la arquitectura ha provocado una fragmentación ideológica cuyas características más genéricas las podríamos sintetizar en los siguientes apartados conceptuales:

—Tendencia a sustituir el edificio arquitectónico como la obra aislada, por los problemas más generales y complejos de la ciudad, sustitución que ha permitido elevar a categoría absolu-

LA FORMA SIN ROSTRO O EL RETORNO DE LO REPRIMIDO

Antonio Fernández Alba





Josep Pecher: Propuesta arquitectónica.
Casa de estilo victoriano en San Francisco.

ta la condición urbana.

—Reproche al individualismo (arquitectura de autor), intentando suplir la complejidad del campo del proyecto arquitectónico, con una organización tecnocrática (equipo interdisciplinar) para la gestión, desarrollo y toma de decisiones del diseño.

—Prioridad del *proceso productivo* de modo que la cualidad espacial y el valor de uso del espacio se transforme en *cualidad productiva*, siendo por tanto las leyes del mercado, más que los principios compositivos, las que determinarán la forma y sus correspondientes valores de uso en el espacio arquitectónico.

—Valoración de la técnica, en ocasiones elevada a categoría de metatécnica, relegando la formalización de la arquitectura y su organización material del espacio a puros episodios de fruición estética. Postulando el método de diseño como un lenguaje mecanicista-conductista, en el deseo de encuadrar la totalidad de la vida en una lógica irreducible.

—Recuperación de la composición artística, como respuesta formal a la crisis del eclecticismo racionalista que había provocado el mercado capitalista y las consiguientes desviaciones del expresionismo tecnológico emergente en las socialdemocracias.

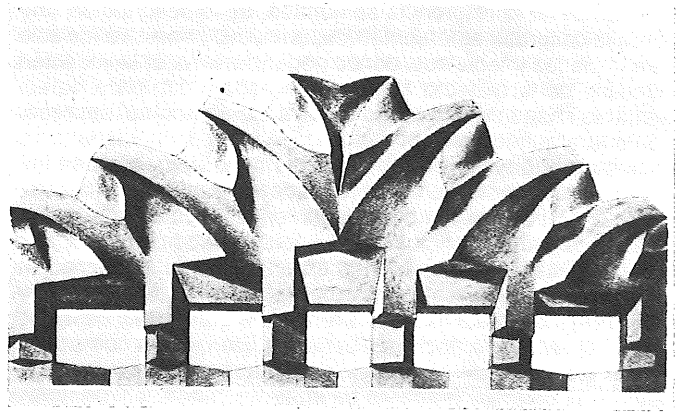
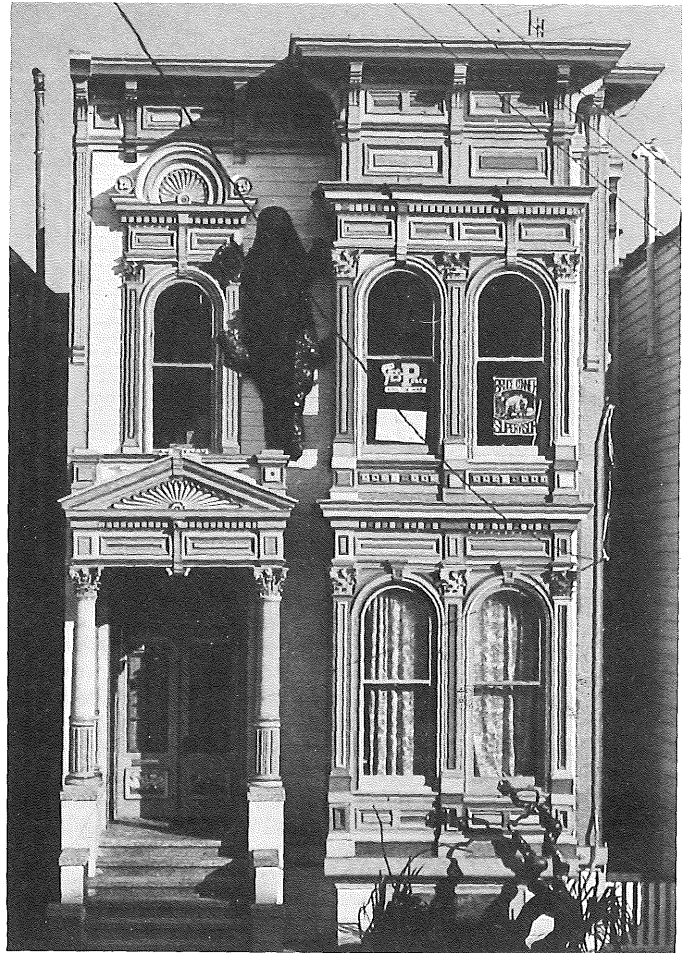
—Desarrollo de la polémica neo-simbólica que reproduce con gran similitud las simplificaciones del XIX en torno a una arquitectura de los «poetas» y otra de los «politécnicos», anulando el poder superestructural de la arquitectura en la ciudad y como consecuencia del rol ideológico, político y estético, que a sus formalizaciones le son intrínsecas.

—Integración tanto de los procesos de urbanización como de construcción de la arquitectura en un determinismo economicista, cuya finalidad espacial es dar respuestas a las plusvalías de cambio.

Incidencias varias y diversas como pueden evidenciarse por la lectura de los apartados anteriores y cuyas consecuencias más inmediatas han desembocado por un lado, en una búsqueda apasionada de la recuperación histórica de la ciudad y sus modelos arquitectónicos y, por otro, en la introducción de una variable más amplia que impida la destrucción del entorno, intentando abordar el proyecto desde enfoques más globales, como los ecológicos, dada la incapacidad que se ha podido observar en los postulados desarrollados por el planeamiento físico y las arquitecturas de la ciudad.

¿Resucitar la Arquitectura?

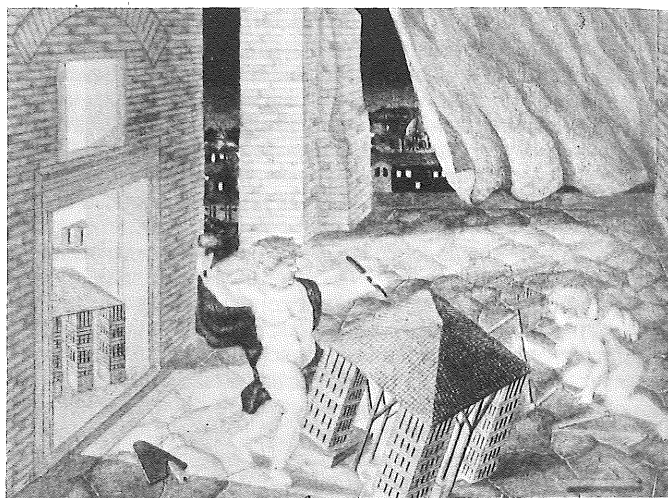
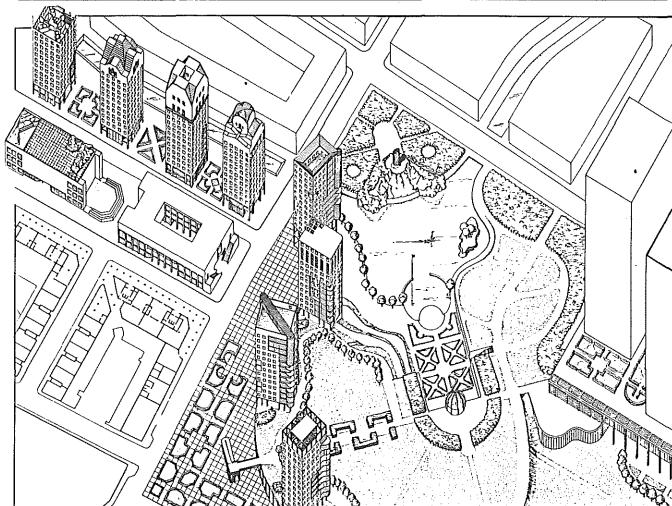
Frente a las metodologías científicas no artísticas se levantaron pronto las insinuaciones de quienes entendían que el mal proyecto surgía por el equivoco interdisciplinar y por la debilidad asumida por el arquitecto, al dejarse inundar su territorio especulativo por otros saberes que no fueran los específicos de su arte de construir. Recuperar lo *específico-arquitectónico*, ha sido durante este período una batalla muy bien secundada por los ejercicios formales de la *Tendencia*, las aproximaciones *Neoclásicas*, y las regresiones *Postmodernas*, tres metáforas enunciadas por un solo monólogo para poder seguir



El conductismo que marcó de modo decisivo, por lo que respecta a la arquitectura, la década de los 60, se preocupaba por desarrollar aquellos aspectos que podían ser descritos cuantitativamente, desdeñando las formas requeridas por la conducta expresiva. La expresión arquitectónica durante este período fue marginada, como lo había sido anteriormente en los programas de estudio del Bauhaus. La expresión en arquitectura ha sido alejada de la función y es considerada como una propiedad aislada de la forma arquitectónica.



Gilbert Busieau y Patrice Neirinck: Barrio Norte de Bruselas.
Rita Wolf y R. Krier: Roma Interrotta.
Plano de actuación del concurso Roma Interrotta.



hablando de la arquitectura moderna, o tal vez una pretensión más azarosa, la resurrección de la Arquitectura.

Los esfuerzos venían avalados por discursos donde se cuestionan todas las creencias y donde se ponen a prueba todas las experiencias anteriores; tiempos difíciles no sólo para el crítico de la arquitectura sino también para el constructor. Tiempos para reconsiderar las satisfacciones que había proporcionado la *forma*, y, sobre todo, para la revisión de las lealtades a la *función*. De este período de reflexión surgió una abundancia de escritos, auténticos soliloquios de profesores, teóricos y arquitectos que llegaron a constituirse en una *nueva clase*, en muchas ocasiones, de cruel e insólito castigo y todo ello amparado por la presencia de infiltraciones interdisciplinares, junto a referencias de una neo-estética marxista a medio hacer. En definitiva, textos y proyectos de *ideas-simples* expresadas en sintaxis y formas exóticas cuando no reservadas.

Un caleidoscopio de individualidades surgía a través de una información selectiva guiada y dirigida por los *nuevos maestros*, que hacían de la referencia semántica, de la descripción simbólica la caligrafía estereométrica, un *nuevo canon*, válido sólo para iniciados y reclusos, donde poder desarrollar la vocación mundana del arquitecto Narciso, sin espejo que trata de suplantarse la imagen de su rostro en la realidad material del espacio de la arquitectura.

La búsqueda de lo nuevo, a expensas de lo viejo, provoca entre estos arquitectos un desordenado conjunto de imágenes donde el ornamento ya no es un crimen, sino un dogma formal para consagrar el artificio. El arquitecto entraba de nuevo, mediada la década de los setenta, en una fase de inconcreción generalizada de proyectos que apenas tienen nada que decir y cuya formalidad está forzada a tener que componer, dibujar e ilustrar el *vacío adornado* que señalara Bronzino, a competir y emular el modelo de proyectos, en fin, que reproducen con fidelidad las diversas maneras de imitar.

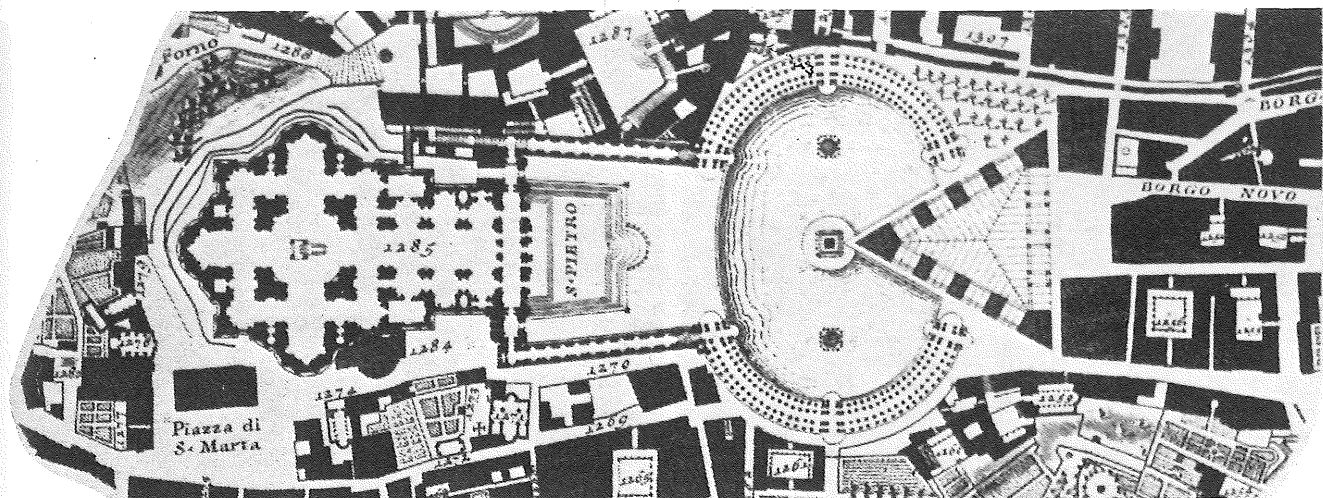
Si lo específico-arquitectónico se establecía como norma, la recurrencia a la «modernidad» se concretaba como paradigma. Los esfuerzos por parte de estos arquitectos por ofrecer una nueva *cualidad espacial*, no han resultado del todo satisfactorios, ya que esta cualidad espacial no se puede dar al margen de la totalidad del mundo de la producción y distribución de la mercancía. Esta cualidad, como se sabe, es intrínseca a las exigencias y determinaciones del modo de producción y de ahí que la pretendida invocación a la continuidad del proyecto elaborado según los postulados artesanales intrínsecos a los arquitectos del Movimiento Moderno y la pretensión de lo específico arquitectónico como respuesta al espacio producido por los mecanismos de mercado, no deja de ser una ficción total, como bien ha precisado M. Cacciari: «El *valor de uso* en términos capitalistas, no tiene ninguna posibilidad autónoma de manifestarse».

Ante la incapacidad de poder incidir sobre la realidad ambiental desde «el discurso objetivo de la forma» que postulara la Werkbund en 1907 y la dificultad mayor de una crisis de recesión económica que se hacía evidente en la Europa de 1973, los saberes arquitectónicos se repliegan a círculos minoritarios, a recuperar en escuelas y academias un público de dóciles escolares dispuestos a aceptar una nueva cruzada contra la «moral de la uniformidad» y la «tiranía del ángulo recto». El nuevo contenido mesiánico estará enfocado a indagar dónde tiene su origen la *modernidad* y será la condición postmoderna, como saber de las sociedades avanzadas, la referencia para la futura especulación formal.

Los procesos metodológicos con los que se enfrenta el pensamiento teórico de la arquitectura y la ciencia urbana en la práctica de la enseñanza se hacen evidentes, durante este tiempo, en una serie de propuestas y tendencias. La globalidad del hecho de *habitar* permitiría un acercamiento hacia otros campos: parasitologismo, naturalismo, historicismos recuperadores, tras-



La presión crítica y el hallazgo narcisista han surgido, en el panorama de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX, como un duelo provocador, su resultado es un espacio fragmentado y una búsqueda idílica de la belleza originaria, fenómenos que reflejan el cambio de espacios en la sociedad actual.



laciones y transformaciones de los hallazgos de otras ciencias. Esta variedad de ofertas reconduce al proyecto a unos resultados espaciales desequilibrados, postulados desde unos parámetros cuyas características más generales podrían enunciarse en los términos siguientes:

—Ausencia de una lógica definición de *contenidos*, circunscripción que va a permitir la adopción de modelos formales según la tendencia de la moda, y cuyos resultados se harán patentes por medio de geometrificaciones espaciales, o abstracciones pictóricas del proyecto.

—Las materias tecnológicas y científicas serán excluidas del proyecto, produciéndose una auténtica *impostación formalista*, fácil de ser transmitida de profesor a alumno y de alumno a alumno, ritual, académica y, contra lo que se cree, al margen de una investigación compositiva.

—Autonomía de la descripción gráfica, de manera que el *modo* y los *medios* de representación justificarán el control real del espacio. Autonomía reducida a enfatizar detalles concretos, mediante perspectivas y proyecciones ortogonales, a través de los cuales la descomposición del espacio se manifiesta por planos autónomos, sin relación, con el conjunto.

—Por lo que respecta a la ciudad, las causas estructurales de la crisis urbana, vienen vinculadas a los problemas planteados por el fracaso del positivismo-racionalista y la lógica económica social y política del capitalismo avanzado, cuyo carácter monopolista *controla* tanto la *ideología* (fundamentación de necesidades y hábitos), como la *metodología* (procesos y sistemas de verificación). El resultado por lo que respecta al proyecto de la ciudad, en el esquema de los nuevos arquitectos, no ha trascendido más allá de entender la ciudad como paisaje, incurriendo, muchas de las propuestas formuladas, en los típicos esquemas de un genérico ambientalismo o de un contextualismo snob. Estos arquitectos y diseñadores de lo urbano pretenden recuperar la ciudad como un proceso total dentro

de los límites arquitectónicos. Pero es evidente que la ciudad real no es posible realizarla sólo a través de la arquitectura como no es posible redundar en hipótesis de un proyecto total desde lo arquitectónico; será a partir de esta decepción de donde surge la desarticulación en elementos y apartados arquitectónicos, configurándose estos proyectos según áreas, visiones, y versiones de un tejido urbano sin relación y haciendo patente la contextualidad de lo ambiguo como respuesta iluminada para proyectar la ciudad. La uniformidad espacial contemporánea, como bien se sabe, nace de una estrategia planificadora suscrita por la ideología del *uso mercantilizado del espacio*, formalizado en un universo figurativo cuya autonomía la genera el valor de cambio.

Que de estos supuestos deseen sacar partido los desesperados esfuerzos de los «ilustradores urbanos» mediante la construcción de un lenguaje colectivo con capacidad efectiva de comunicación estética, es evidentemente otro problema.

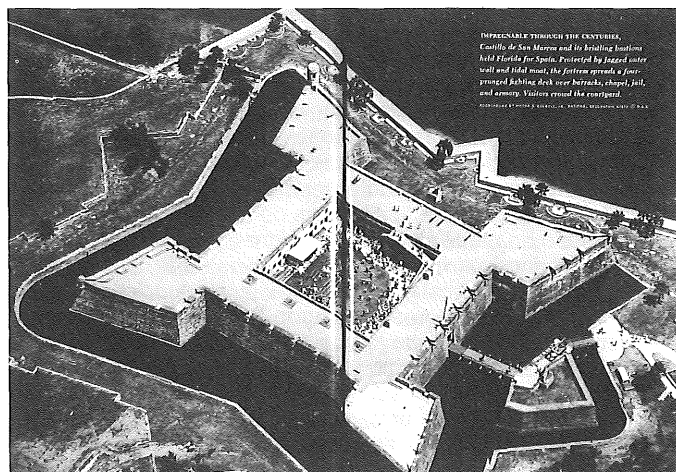
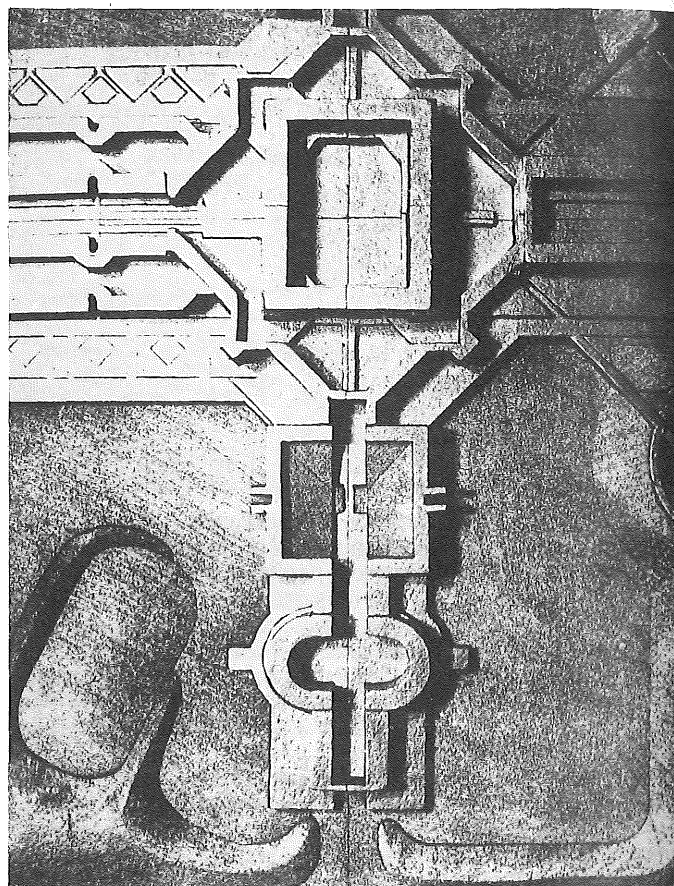
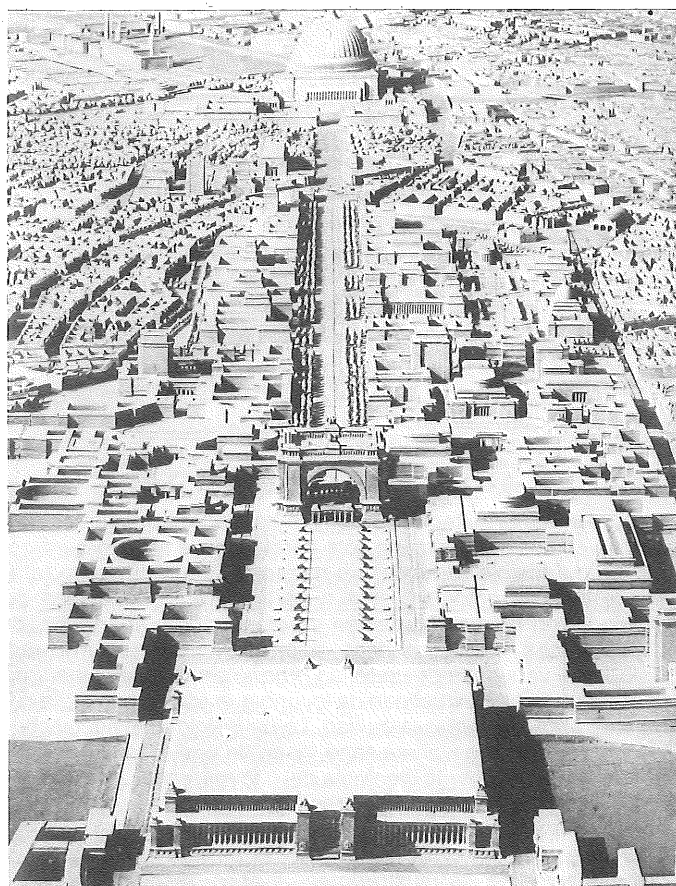
Estos postulados semánticos, es decir, el lenguaje de la arquitectura como objeto de análisis, por parte de los nuevos arquitectos, surgen de una clara reacción contra algunos de los supuestos racionalistas y funcionalistas más positivos de los años 30, en contraposición a aquéllos tomarán partido por una aceptación clara de la proliferación del objeto inútil, por una falsa funcionalidad, por la creación de una *teoría de necesidades* frente a una *teoría de usos y valores*, por la adhesión a los valores productivos frente a los creativos. El arquitecto en la sociedad industrial está destinado a la producción de espacios; difícilmente los crea, y cuando lo hace su destino es la producción. Quién decide la cualidad del espacio no es quien lo proyecta, sino la invisible y abstracta figura del capital.

Convendrá advertir, una vez más, que los presupuestos teóricos que encierran las propuestas arquitectónicas, desde la Tendencia a los Postmodernos, sus métodos, formas y contenidos, no los determina la dialéctica interna de sus principios

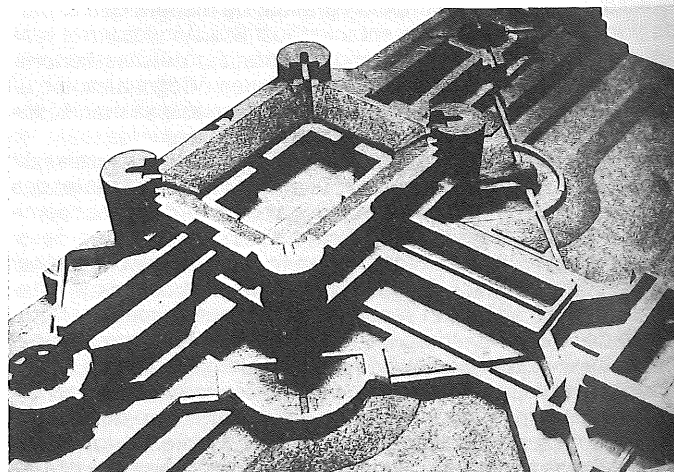
R. Krier: propuesta para la remodelación de un centro urbano.
Planta de la fortaleza de San Marcos.



Albert Speer: Groben Achse. 1936.
R. Krier: fragmento de una propuesta urbana.



IMPREGNABLE THROUGH THE CENTURIES,
Castillo de San Marcos and its brilliant bastions
held Florida for Spain. Protected by jagged outer
wall and high inner, the fortress served as four-
year-long fighting deck over barracks, chapel, jail,
and armory. Visitors crowd the courtyard.



El cúmulo de propuestas urbanas con las que deben argumentar muchos arquitectos actuales el discurso arquitectónico de la ciudad, vienen reseñadas por la memoria, más que por la observación directa de los hechos. Algunos experimentos verificados sobre el recuerdo de la forma, señalan con bastante elocuencia que las imágenes tienden a la simplificación y a introducir la simetría como fundamento de la construcción de la forma. El diseño urbano se enfatiza más que como una concepción del espacio, como un objeto visual.

A las deformaciones que suscitan las corrientes de el «arte por el arte», la «función por la función», ha sucedido en los últimos años la recuperación de la «composición por la composición». El refinamiento de las técnicas de expresión impide distinguir la verdadera investigación formal, del divertimento gratuito, o el automatismo neurótico de producir por medio del dibujo espectaculares efectos gráficos, sin ninguna conexión con la realidad espacial de la arquitectura.



sino que vienen configurados por las presiones de la *cualidad productiva* del espacio. La glorificación de la intuición, la recuperación de la academia, la indagación espacial y compositiva, la esperanza tipológica, el proyecto banal, la recuperación romántica de los materiales, el uso contradictorio de los estilos, etc., que se pueden descubrir con facilidad en ciertos representantes de estas tendencias, no son más que vestigios del discurso especulativo de una burguesía ilustrada que no han elaborado aún los enunciados programáticos del Movimiento Moderno, pese a la trayectoria personal, en muchos casos brillante, de algunos de sus representantes. Observada en su conjunto, se verá que el contenido arquitectónico que suscitan sus proyectos se formaliza con una gran pobreza y monotonía. La posibilidad de asimilar y dar respuesta en estos espacios, al menos a algunos aspectos de la realidad social, se reduce constantemente, haciendo evidente el descenso del nivel arquitectónico, hecho por otra parte inevitable, cuando se pretende imponer unilateralmente determinadas formalizaciones especulativas.

La «originalidad» de estas nuevas corrientes

Señalábamos antes que tres de las manifestaciones más destacadas en el último panorama de la arquitectura, *Tendencia*, *Neoclasicismo* y *Postmodernismo*, podrían ser presentadas como tres metáforas unitarias. Esta unidad en el tiempo en que se desarrollan (68-80) no tiene nada de casual; ya señaló en su momento G. Lúkacs como «los decadentes perciben instintivamente que sólo pueden encontrar una base de existencia en un mundo objetivamente podrido, aún cuando subjetivamente crean encontrarse en enconada oposición a él». El espacio de la arquitectura moderna, después de la síntesis Wrightiana y los encendidos discursos del Movimiento Moderno, ha perdido de manera generalizada su auténtico *pathos*, es decir, la capacidad de entusiasmo por parte del usuario, siendo fácil adivinar cómo se utilizan las necesidades sociales del habitar como una virtualidad formal, sin olvidar el monopolio de una publicidad dirigida al consumo de imágenes que, de modo artificial, confunde a las masas de estudiantes y a los estetas insatisfechos, situaciones todas ellas que tropiezan con fuertes resistencias al enfrentarse con la realidad.

Parece evidente que «Cuando los tiempos se salen de quicio» como señala Lippman con bastante acierto, «unos asaltan las barricadas y otros se refugian en los conventos». La Tendencia y los restauradores neoclásicos nos han mostrado, con abundancia de textos y algunos ejemplos, la dimensión de sus cometidos revolucionarios; por lo que respecta a los *conventos postmodernistas*, nos abruman en la actualidad con una gramática de formas que pretenden prolongar, en una espacialidad grotesca, los felices años del bienestar inflacionista, ignorando o pretendiendo ocultar las contradicciones que surgen en el tejido socio-cultural de la modernidad.

El observador no especializado o el estudiante atónito no dudará en preguntarse, al contemplar en su conjunto el hostigamiento ideológico que sobre la racionalidad del proyecto efec-

túan estos grupos dominantes: ¿Qué parcela de originalidad y de incidencia en la realidad les puede quedar a quienes tan obstinadamente postulan la recuperación de la arquitectura desde estas coordenadas formales? La posible sorpresa no parece muy distante; el espacio que pretenden diseñar no puede soportar, como le ocurría a Koestler con el arte europeo, una arquitectura que refleje la verdad. Ni la Tendencia, ni las aproximaciones neoclásicas, ni las divagaciones postmodernistas, constituyen novedad alguna; sus referencias analógicas son evidentes, y desde ellas se postulan; lo que cualitativamente constituye la novedad y la razón de su proselitismo, reside precisamente en su *grado de evasión*, ingrediente sobre el que se sustenta su originalidad.

Ya en 1953 Denis de Rougemont había descrito para el campo de la cultura europea el grado de inoperancia y de contradicción en los términos siguientes: «Desgraciadamente, esta rebelión de la cultura que nos rodea no ha logrado, hasta hoy, ninguna repercusión directa. Ha quedado circunscrita a una pequeña minoría de gentes escogidas, cada vez más aisladas de la generalidad y más al margen de la realidad política, social y económica, que obedece a sus propias leyes, cada día más inaceptables para el espíritu. Entre el hombre de negocios, el político o el proletario de una parte y un Rilke o un Heidegger de otra, no existe ya un lenguaje común, una idea común acerca de la meta o el valor de la vida o de la sociedad. Lo que les une son más bien palabras vagas, como las de libertad, democracia o justicia, a las cuales cada uno da un significado distinto. No existe ninguna autoridad reconocida por todos que pueda proclamar la *verdad* y aplicar una pauta valorativa común. Casi todo lo que acontece en Europa se halla de un modo o de otro en contradicción con lo que es bueno y justo con arreglo a las distintas ortodoxias, a la moral burguesa o a los criterios intelectivos».

Parodiar la «modernidad».

A partir de la segunda guerra mundial, como resulta evidente, los esfuerzos programados por la industria cultural, se inclinan más en potenciar los medios que en reflexionar sobre los fines. Programa que se apoya indudablemente en el resurgir de la economía liberal durante el período 1930-60, incrementando y revalorizando la posesión de objetos individuales y bienes de servicio. El impacto de la recuperación capitalista de una parte y el correlativo desarrollo de las técnicas verifican un impacto de gran magnitud sobre el saber científico y un cierto escepticismo se apodera de la especulación científica, que no llega a encontrar su marco de legitimidad. En este encuadre la arquitectura se inclina hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje especulativo donde van a tener cabida corrientes tan diversas como el informalismo, neo-historicismo, eclecticismo, expresionismo pop, junto con la utopía y los futuribles. Se trata de debates formales que reproducen la controversia entre experiencias subjetivas y el auge o la decadencia de la ciencia experimental. Las corrientes del irracionalismo y el empirismo se apoderan de la forma para configurar la imagen de la ciudad,



Venturi y Short: Casa Sra. Venturi (Pensylvania). (1962-64).
Tigerman y Asociados: Kosher kitchen. (1980).
Machado y Silvetti: Memorial Hall. (1980).

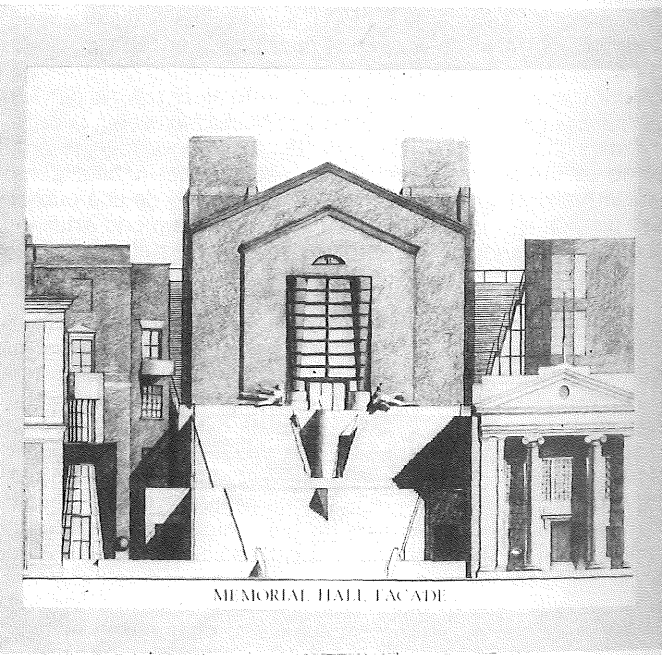
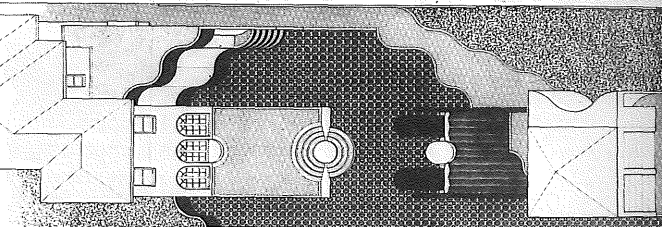
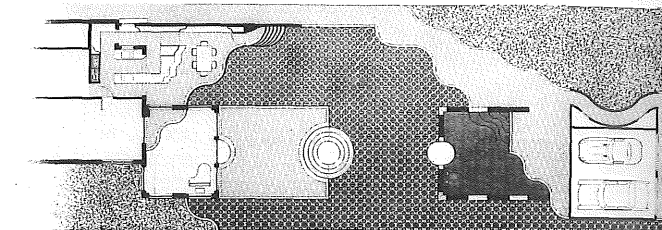
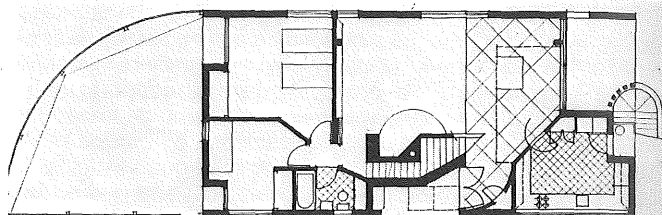
demanda y solicitud requerida de manera eficiente por las grandes industrias y por la necesidad de encontrar un *paradigma de la modernidad*, es decir, unas bases generales que de alguna manera permitan la coherencia entre las necesidades precisas de la ideología del consumo y el proyecto racional de renovación social. Difícil y tal vez irresoluble postulado.

Italia polarizaría, como localización geográfica más que como foco cultural representativo, este intercambio simbólico de la espacialidad moderna y lo haría con una interpretación evidentemente ecléctica, la búsqueda o indagación del proyecto moderno, enmarcándolo bajo los efluvios formales del Mayo Francés. Una mezcla indiscriminada de la heterodoxia marxista, recuperaciones formales de la romanidad racional-fascista de los años 30, junto con un funeralismo kitsch, servirían de elementos aglutinadores para poder incorporar, al lado de los jóvenes arquitectos italianos, a un grupo de ilustradores gráficos europeos y pretender con tal operación identificar con un sentido de totalidad el *proyecto moderno* de la nueva sociedad, lo que en realidad no era otra cosa que una parte irrelevante de algunas connotaciones modernistas de la sociedad industrial. Una manipulación sin lugar a dudas bien programada y mejor asumida, situaba a estos grupos como innovadores y pioneros de las corrientes postmodernistas en arquitectura. Primero sería la Tendencia y después la arquitectura radical, la arquitectura racional... teorías, exposiciones, publicaciones aparentemente diversas confluyen en la necesidad de formalizar el paradigma de tal proyecto.

Señalábamos con cierto énfasis que la manipulación de estos grupos había sido decisiva en la difusión de sus enunciados y convendría precisar el alcance de este término. Una de las más reveladoras, entre las muchas descripciones que de esta técnica existen, nos parece la de W. Mills, precisamente elegida de su significativo texto *La élite del Poder*. «Formalmente», señala Mills, «la autoridad reside en el pueblo, pero de hecho la iniciativa está en manos de un círculo reducido de personas. Por esto la táctica común de la manipulación consiste en hacer parecer que las decisiones provienen verdaderamente del pueblo o de una gran parte de él. Por eso los hombres que tienen acceso a la autoridad, aunque podrían asumirla, prefieren los sistemas secretos y más tranquilos de la manipulación».

El otro polo de localización habría que situarlo en Norteamérica donde el modelo avanzado de la sociedad post-industrial, presenta con bastante nitidez las diversas versiones de dicha sociedad. Sociedad de servicios, retorno a los modelos agrarios, «american way of life», sociedad hegemónica de los servicios terciarios... La confusión entre post-industrialismo y post-modernismo o al menos la no definición semántica del contenido de ambos términos, va a permitir a los arquitectos americanos situarse en el centro de la polémica y asumir el papel de vanguardia, al mismo tiempo que convertirse en recuperadores de la tradición de la modernidad, papel en el que nunca habían figurado.

Robert Venturi se había esforzado ya en los 60 por protagonizar la escaramuza de la modernidad desde los postulados teó-

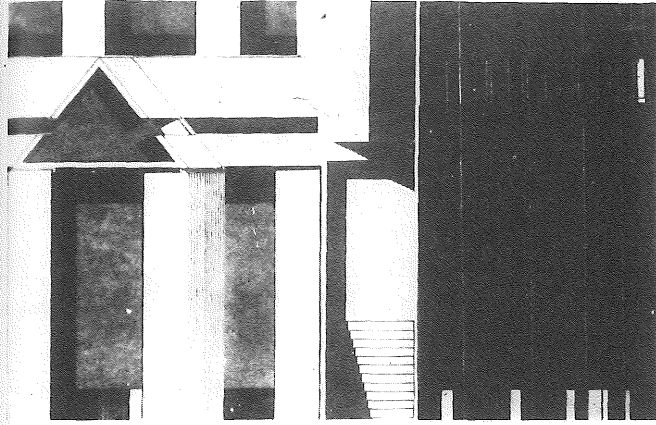


MEMORIAL HALL, FACADE

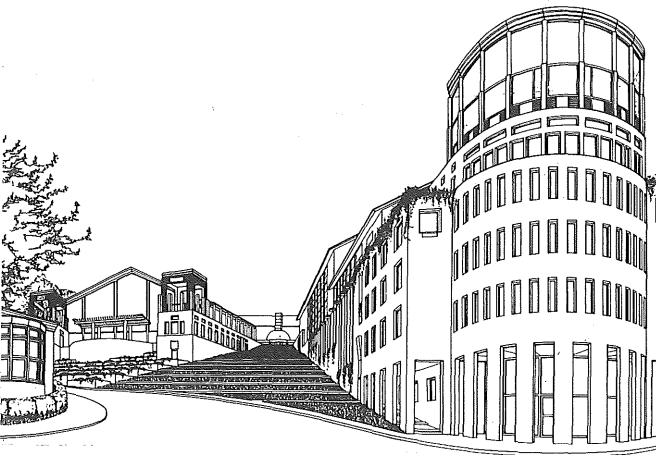
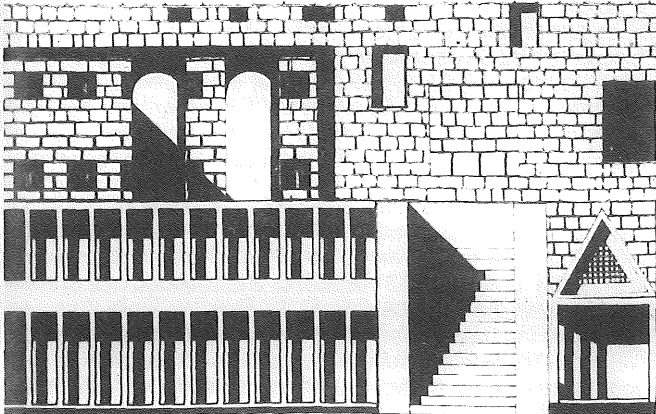
Una tendencia muy característica del proyecto contemporáneo en arquitectura, es la de disolver el espacio con la incorporación de geometrías aleatorias. La planta ya no se concibe como una relación espacial de funciones, sino adiciones formales con entidad propia, como el pintor que ya no crea imágenes sino materia, el arquitecto no diseña el espacio, se recrea con la geometría de las formas.



Aldo Rossi: Composición arquitectónica.
C.N. Ledoux: Hotel Thelusson. (1770).

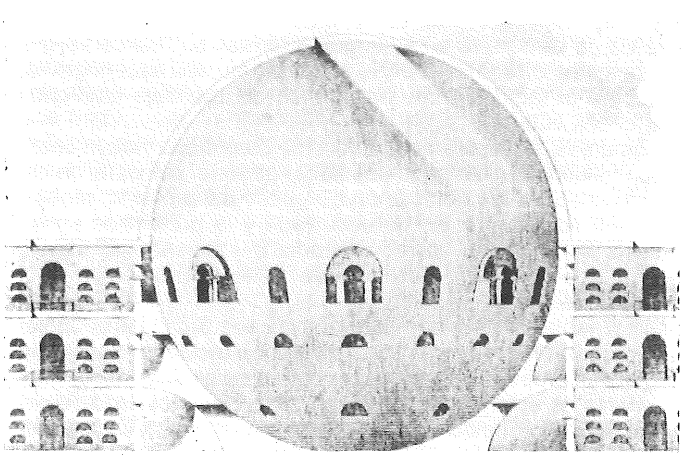
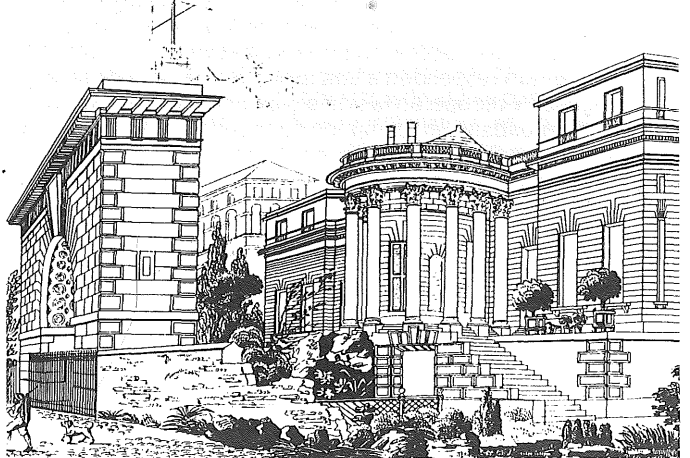
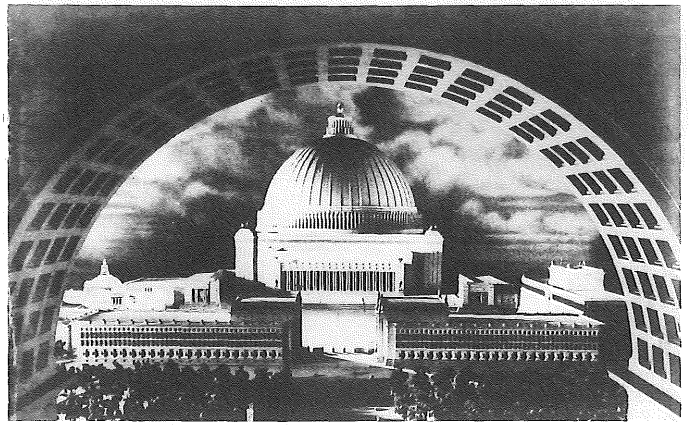


Sopra: composizione d'architettura con elementi del progetto di Segrate e di Parma; sotto: composizione d'architettura con elementi del progetto di Segrate e di Parma.



Albert Speer: Grobe Platz, cúpula de 40 metros de diámetro. (1933).

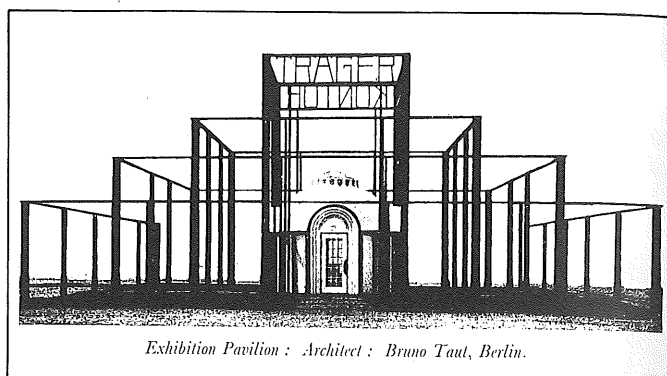
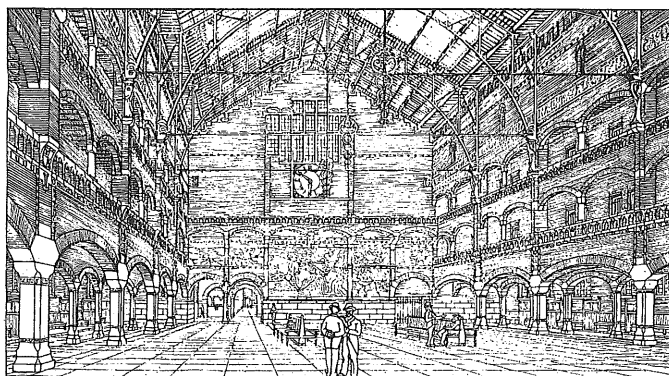
Machado y Silvetti: The Garden Steps. (1980).
C.N. Ledoux: Cementerio.



Un gesto sentimental parecen describir las recientes composiciones arquitectónicas, la perfección técnica llena el vacío, la ambivalencia del símbolo como contribución de la composición espacial de la arquitectura.



P. Berlage: Bolsa de Amsterdam. (1907).
Bruno Taut: Pabellón de Berlín.
Aizpurúa: Propuesta de Club Náutico.
James Stirling: Museo.



Exhibition Pavilion : Architect : Bruno Taut, Berlin.

ricos de la ambigüedad y la contradicción empleando su recurso más elocuente, la introducción del *Kitsch* como parámetro formal en sus propuestas arquitectónicas, un dato sociológico sin duda hábilmente explotado en el contexto de una sociedad básicamente conservadora como la norteamericana. Los espacios de Venturi responden a una arquitectura llena de alusiones y alegorías y recuperan la nostalgia como práctica activa y recluyen al ciudadano en un mundo de recuerdos donde puede ejercitar sus pequeñas pretensiones de dominio; ensoñación y marginación son las conquistas y prerrogativas de esta modalidad de proyectos.

El desarrollo posterior de los corrientes *post*, vendría arropado por especulaciones teóricas y disertaciones ideológicas más complejas, algunas de crítica al sistema. «El modernismo es una reacción contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad». Otras, más próximas a la tentación romántica... «formas que tienden a la pureza y abstracción, recuperación de la geometría pura». «El modernismo es un lenguaje y un estilo». «El espacio de los postmodernistas establece un juego dialéctico entre la razón y lo emocional, no tiene referencia al lugar, se explica como un acontecer fenomenológico». «Carece de contenido espacial; que se suple con una carga discursiva en el lenguaje formal, su realidad arquitectónica no ofrece un soporte espacial, es pura escenografía, recupera el factor tiempo en función del mensaje ambiental que desea enfatizar...».

Fragmentos, evidentemente, descontextualizados y cuyo enunciado no tiene otro objetivo que hacer patente, por parte de estos arquitectos, la codificación burguesa del *proyecto moderno* en la sociedad industrial avanzada y la pretensión subsiguiente de ofrecerlo como un producto mitificado, al mismo tiempo que la respuesta válida a los múltiples problemas de la espacialidad contemporánea.

Las corrientes postmodernistas en arquitectura y sus enunciados programáticos no constituyen ningún movimiento unitario según sus propios deseos: «simplemente coinciden en un modo nuevo de entender la arquitectura» y cuya novedad se circunscribe a reomcodir en las viejas cuestiones de, «admitir que la forma no depende de la función», liberándose así de una

de las servidumbres impuestas por la escuela moderna, «superándola sin rechazarla» y cuya finalidad «estaría encaminada a hacerse más adaptable a las peculiaridades locales de la arquitectura».

Sus objetivos:

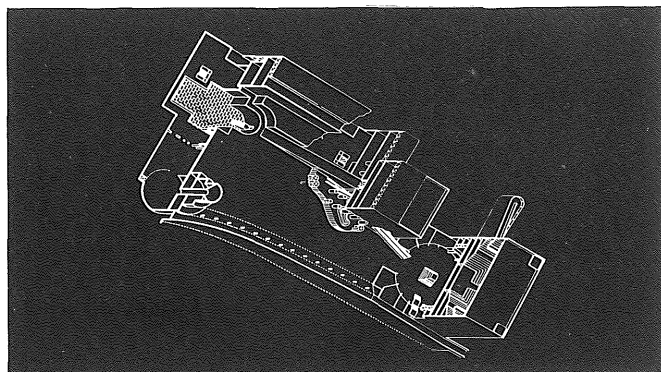
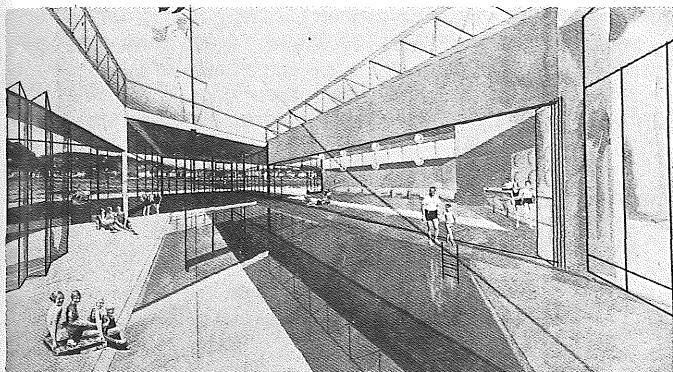
«Conseguir armar elementos contemporáneos con las características típicas de cada localidad»; el compromiso de la arquitectura queda relegado a recuperar el estilo perdido: «Ahora toda auténtica arquitectura es más comprometida, porque se personaliza más el estilo, porque no hay escuela y porque los arquitectos postmodernistas intentan huir de los mimetismos»*.

El enunciado de los presupuestos teóricos desde los más meditados a los más improvisados, se sostiene en la metáfora del lenguaje, aunque éste a veces no se entienda; su discurso es evidente que no refleja una respuesta a la realidad que pretenden formalizar. Se trata de formas frágiles y decadentes con las que intentan hacer patentes las experiencias negativas del Movimiento Moderno, recuperando su primigenia estética simbólica. La casa se transformará en un espacio irreal y fantástico donde el recuerdo y la nostalgia permitirán sustituir a la vida por los símbolos. El espacio se dibuja como una sucesión de concatenaciones simbólicas en los que cada episodio formal narra los contenidos artísticos de la recuperación espacial. El espacio del lugar debe estar concebido por el arquitecto de modo que su dimensión formal sea capaz de provocar todas las sensaciones que el usuario es capaz de experimentar. La capacidad de evocación y los perfiles del simulacro han de ser las preocupaciones básicas en el acto de proyectar, de modo que el dibujo del proyecto se represente como un corolario de formas rituales.

En la actitud postmodernista el diseñador asume en la categoría estética todo el drama de carácter técnico que la construcción del espacio lleva implícito, evidenciando la forma sin mediar ni la función ni los usos; de nuevo en la ideología de estos arquitectos se recupera la máxima de que, «el arte en el espacio de la arquitectura es una actividad fundamentalmente lúdica», que puede excluir las coordenadas humanas del espacio y del tiempo para hacer patentes sus leyes propias. Si el Movi-



En las sociedades industriales la producción del espacio de la arquitectura viene ligado a una progresiva simplificación y estereotipificación de modelos, siendo el modo de producción quien condiciona la norma estética y el cánón ornamental.



miento Moderno intenta, al modo de Proust, recuperar el *tiempo perdido* para la arquitectura, los postmodernistas tratan de redescubrir el *espacio* a través de la fuga simbólica que la magia del arte les puede proporcionar.

Resulta difícil comprender el modo de producción espacial en las propuestas postmodernistas, sin acotar las fuerzas productivas que lo hacen posible y las relaciones de producción donde se constituye. Marcuse señaló hace tiempo, revisando alguna de las tesis de la dialéctica materialista, que «las relaciones de producción, lejos de estar desbaratadas por las fuerzas productivas, someten en lo sucesivo a las fuerzas productivas (ciencia, técnica, etc.) y encuentran en ello una nueva legitimidad»; por su parte, Baudrillard, con mayor desenfado puntualiza que «son las relaciones sociales de dominación simbólica las que someten al modo de producción entero (fuerzas productivas y relaciones de producción conjuntamente) y las que encuentran allí, en el movimiento aparente de la economía política y de su revolución, una nueva legitimidad y la mejor de las coartadas». Los diferentes espacios diseñados por los postmodernistas configuran el mundo de las relaciones de producción simbólica, producción que entra de lleno en las leyes del capital; a éste, al desarrollar su ley en una dirección única, no le importa que los valores funcionales sean permutados por los simbólicos. Todo lo que produce contradicción, ambigüedad y energía en general, no hace sino volver al sistema alimentándolo e impulsándolo de nuevo. En los postmodernistas, *la lógica simbólica* recupera la dimensión que ofrecía *la función* (lógica racionalista) en los prolegómenos del Movimiento Moderno.

La transgresión espacial que enfáticamente defienden los postmodernistas (lógica simbólica), se justifica en parte como una arquitectura opuesta a la lógica racionalista, que con tanta facilidad fue asimilada por el capitalismo industrial. Esta transgresión aparece de modo muy preciso en Norteamérica, primero en la costa del Pacífico con un repertorio populista (Kitsch) como señalábamos anteriormente, para seguir después con una temática de estilos en los reductos neoyorkinos; desde las propuestas de Venturi al Art Deco, incluyendo los ejercicios de composición formal de los protorracionalistas de New York (Five Architects), todo el repertorio proviene de una

toma de conciencia clara y explícita sobre su propio país, que intenta perfilar su definición de *proyecto espacial* a través de su cultura propia.

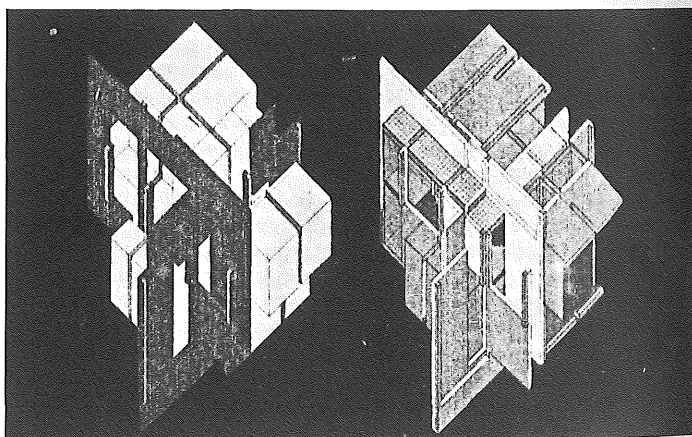
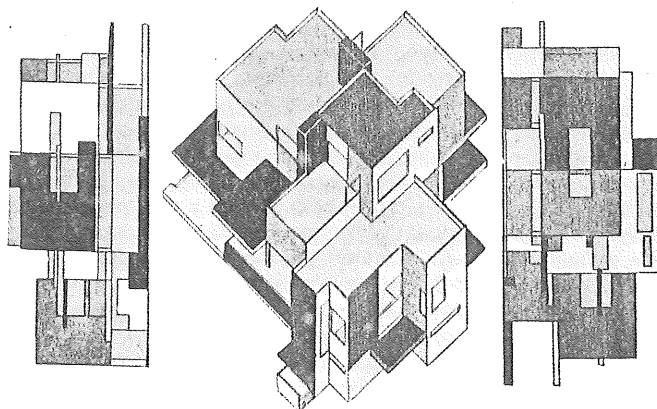
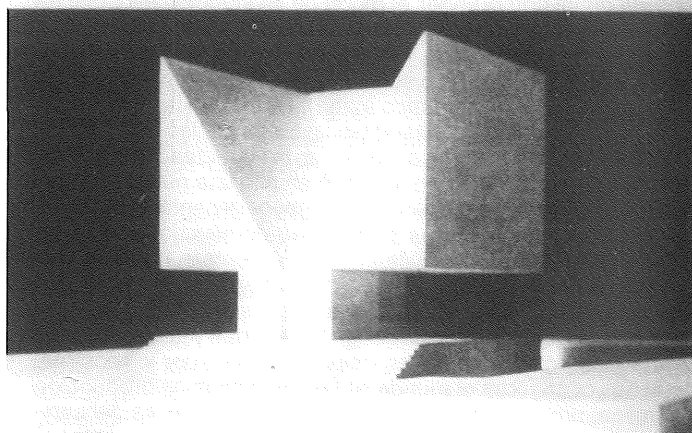
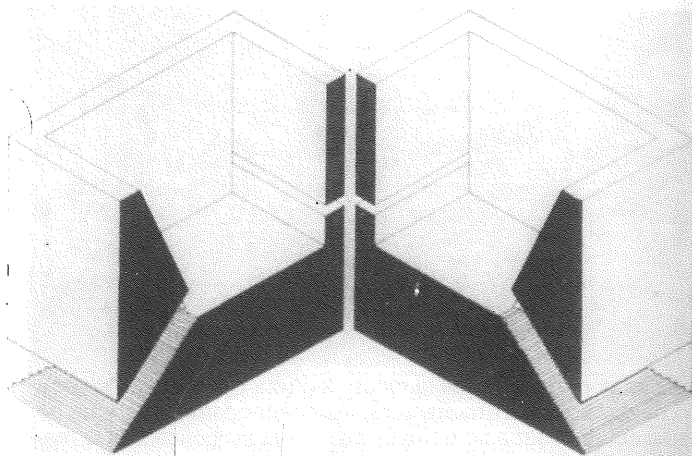
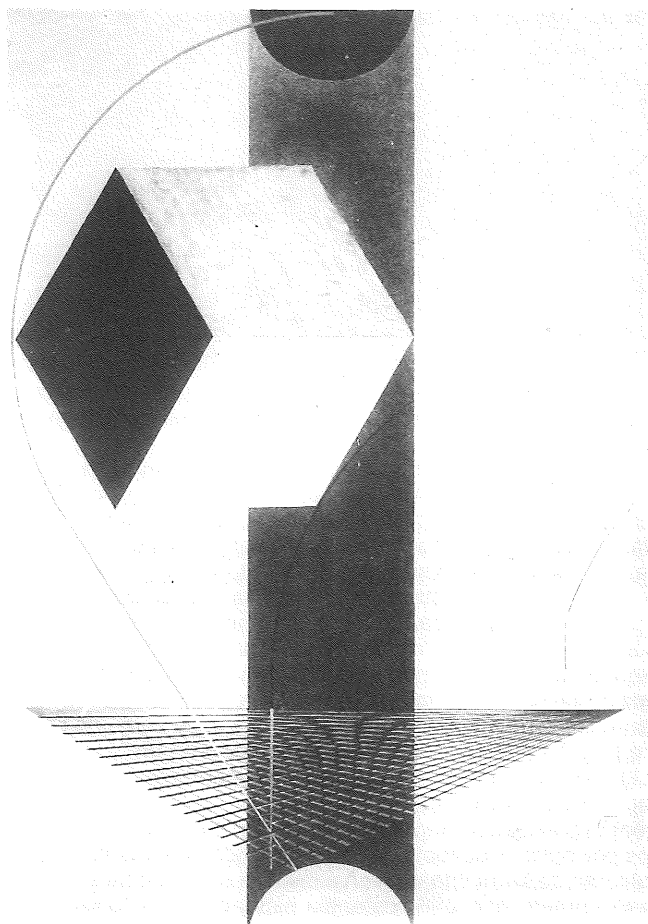
El modernismo que postulan los arquitectos americanos (país de aluvión inmigratorio) tiende a una decidida multiplicación de los recursos formales; su especialidad se caracteriza por el afán de encontrar lo cosmopolita, y de ahí su papel modernolatra. Se ampara, como su pintura y literatura, en una *estética de la discontinuidad*, motivo y razón por la que utiliza con tanta prodigalidad *el collage*, tanto en sus técnicas de representación como en las formalizaciones espaciales que propugna. Arquitectos y arquitecturas, que no tienen freno por los prejuicios del pasado histórico, se presentan como vanguardias descarnadas, sin fidelidad a ortodoxia alguna; su voracidad en la producción de imágenes, sólo tiene paralelo en la moderna cultura arquitectónica japonesa, banco de pruebas de la sociedad industrial avanzada.

Contemplando sus proyectos, y más aún, los edificios construidos por estos arquitectos, resuenan nítidamente el eco de las palabras de Marx cuando señalaba que «cada acontecimiento pasa primero por una existencia histórica, para resucitar en forma de parodia». Sus espacios pretenden integrar las actitudes de las vanguardias artísticas de los años veinte, rompiendo toda continuidad, tanto metodológica como ética; para teóricos como Jencks la situación postmoderna no sólo representa una ruptura con la ortodoxia racionalista, sino una alternativa coherente para el futuro de la arquitectura. Sus argumentaciones se orientan hacia una explicación basada en la discontinuidad del gusto, discontinuidad que suministra la base teórica para una *doble codificación* que permita una lectura para *ilustrados* (partes inferiores del templo griego) y otra para los *no iniciados* (el gran capitel del templo coronado). «Los arquitectos», señala Jencks, «pueden leer las metáforas implícitas y los significados sutiles del fuste de la columna, mientras que el público puede responder a las metáforas explícitas y a los mensajes de los escultores». El juego de las metáforas, para el citado crítico y principal recopilador del movimiento continúa en aseveraciones como las siguientes: «El espacio postmoderno es históricamente específico, enraizado en las convenciones,

Eisenman: Frank House o casa VI. (1975).
T. van Doesburg y C. van Eesteren: Casa Privada. (1920).



El Lissitzky: Dibujos.
Aldo Rossi: Monumento a la Resistencia en Milán (1962).



La devaluación progresiva del proyecto arquitectónico en nuestros días refleja con precisión la incertidumbre de objetivos, el papel irrelevante del arquitecto en la construcción de la ciudad junto a la dificultad de aceptar una realidad material, como es el espacio de la arquitectura y cuyos fundamentos científicos son más amplios que los códigos geométricos compositivos.

ilimitado o ambiguo en su zonificación e «*irracional*» o transformacional en lo que se refiere a su relación entre las partes y el todo. Al igual que los otros aspectos del Postmoderno, el espacio es evolutivo y no revolucionario, por lo que contiene cualidades modernas, especialmente la *estratificación* y la *composición compacta*, «desarrolladas, según Jencks, por Le Corbusier.

Evidentemente, las contradicciones de Venturi, se transforman en Jencks, en contrariedades; su texto y las ilustraciones gráficas que propone, para mantener sus tesis en torno a la arquitectura postmoderna, sólo admiten una lectura, aquella que propugnaron los dadaístas hace más de sesenta años: la lectura del simulacro. Lo que Jencks postula es una *metafísica de la falsificación* que los arquitectos postmodernos se esfuerzan por hacer realidad a través de las aventuras del *estuco*, «presunción de una falsificación ideal del mundo», como con tanta precisión ha señalado Baudrillard.

Las últimas corrientes Neo, como los movimientos iniciados bajo las premisas Post, más que avanzar unas propuestas formales regresivas, como algunos sectores críticos les asignan, son de hecho abstracciones simbólicas del espacio, que asimilan la *forma* a su contenido espacial y de ahí la abundante proliferación formal que tanto los grupos de la Tendencia, como las corrientes neoclásicas, o los mensajes postmodernistas recogen a través de sus arquitectos, intentando por todos los medios la *exaltación del significante*, es decir, el aspecto simbólico de la pretendida espacialidad moderna. No resulta extraño por tanto que temas como los desarrollados por Venturi, en su voluntad de establecer unos códigos en *Complejidad y Contradicción* o los recursos distendidos del discurso rossiano (análogo, específico o autónomo) o las propias recurrencias terminológicas de sus críticos y difusores, todo este conglomerado de dibujos y opiniones en fin, se amontonan en una sucesión de hechos imposibles de objetivar, ni siquiera con los códigos semánticos que ellos mismos establecen. Su corolario, sin embargo, parece evidente: la imposibilidad teórica y conceptual para poder dar respuestas razonables a la espacialidad moderna.

Los análisis menos exaltados vienen amparados en disciplinas básicamente inductivas, cuya pretensión es seleccionar *el tipo*, como lo fue en la década anterior la configuración del *modelo*; un desmedido afán tipológico ha caracterizado este período y un amplio espectro de indagaciones han dirigido sus esfuerzos en este sentido. El afán tipológico, como se sabe, está caracterizado por el hallazgo de modelos generales; ahora bien, la pretensión taxonómica que lo caracteriza esteriliza de tal manera todo el proceso que el análisis se reduce a pura clasificación y el discurso de la forma histórica a pura redundancia filatélica; quizás en muchas de estas actitudes analíticas esté operando la incapacidad característica de los epígonos, unido a un evidente cansancio después del pesado e insoporrible experimentalismo del que la arquitectura fue objeto en las décadas anteriores.

La respuesta parece obviarse por una salida romántica, evi-

dente, en algunas tendencias de la literatura actual, donde la reaparición de una *subjetividad figurada*, del fondo sin rostro, está haciendo patente el final de siglo, al que nos acercamos. Los signos neorrománticos en los que aparece envuelto el relato arquitectónico: simbolismo, ciencias herméticas, esoterismo, Beaux Arts... anuncian elocuentemente la pérdida de protagonismo de los valores políticos, sociohistóricos y científicos que caracterizaron las décadas de los 60 y los 70.

La arquitectura moderna se ha distinguido por una precaria situación teórica; su contexto formal proviene de otros campos, fundamentalmente de la creación plástica. El proceso constructivo se ha visto sometido a situaciones económicas inestables producto del desarrollo capitalista, donde la rentabilidad es norma. En una situación así no existe territorio establecido para la construcción del espacio de la arquitectura y no es de extrañar por tanto, la desconfianza en los procesos racionales de configuración del espacio. El recurso de situaciones análogas ha sido siempre el de encerrarse en las posibilidades expresivas de la *Forma Renovada*, aunque el espacio siga sin atributos. Recuperar el instinto, sustituir la función por el símbolo, compensar en cierto modo las propuestas jerarquizadas y los dogmatismos de la Tendencia, y superar las inclinaciones totalitarias a las que con frecuencia sucumbieron los esquemas neoclásicos, parecen los cometidos más inmediatos de estos «hermanos separados» que se cobijan bajo el manto protector de los saberes postmodernos. Diagnóstico claro, por otra parte, que pone en evidencia la confusión del arquitecto moderno, inmerso como el intelectual, en el espectro y la patología de una modernidad no interiorizada y menos asumida en su dimensión social:

El retorno de lo reprimido

Si alguna deducción inmediata se puede obtener de la lectura de estos espacios, es la de su escaso valor de convicción. Afectada la forma por un lenguaje básicamente simbólico, de códigos muy reducidos, a veces irónicos, otros fantásticos, no son espacios fáciles de asimilar. En el ámbito de lo cotidiano surgen como prototipos de una espacialidad burguesa decadente, que integra en ellos todas las variables de su descomposición. Su finalidad parece más bien reflejar el diagnóstico clínico de quienes alberga, que a servir de refugio o de disfrute para quienes se proyecta. Son episodios formales de una narrativa espacial que se esfuerza por hacer patente su origen imaginario, espacios que en muchas de sus imágenes parecen dibujados y recreados por la alucinación.

Sin duda las muestras de adhesión escolásticas con que estas manifestaciones han sido recibidas en las escuelas de arquitectura vienen justificadas por la dosis de idealismo que sus símbolos formales encierran, por el grado de seducción que el simulacro siempre confiere, acercando al arquitecto el papel de un nuevo demiurgo, y por el indudable papel tautológico que la industria cultural ha sabido imprimir, llevando el proyecto de la arquitectura hacia una respuesta mitad utópica, mitad nihilista.



* Versiones sin duda más decantadas y explícitas de las argumentaciones generales de teóricos como Ch. Jencks, por parte de los arquitectos S. Tigerman, C. Dardi, F. Purini, en las jornadas celebradas en Vitoria y reproducidas por el diario El País (31 Mayo 80).



La respuesta nihilista se configura en la simplicidad formal o el esquematismo atormentado de sus plantas junto al nutrido repertorio de «boutiques», tiendas de velas o pulidos mausoleos dedicados a vender reliquias sagradas para vestir dedos en trance de boda». El supuesto utópico reside en la llamada a la salvación del enredo donde aún permanece hoy la arquitectura y también en la visión sobrenatural en la que se inscriben muchos de estos reformadores, así como, en el afán por subvertir el código esencial de las ideas. En cualquiera de estas Tendencias y Visiones con las que nos despidió la década de los 70, no deja de ser patente el olvido de la vida, donde la respuesta parece que sería más evidente.

La arquitectura, como bien es sabido, está relacionada con el arte y con la vida; cubrir el vacío de ambas situaciones ha sido a través de la historia de la arquitectura un esfuerzo de la inteligencia del hombre. Durante los primeros cincuenta años de este siglo los trabajos para formalizar la nueva realidad ambiental han tenido que soportar toda una serie de vicisitudes las que lleva consigo un cambio tan profundo como el verificado en las sociedades industriales modernas, vicisitudes que sin duda están vinculadas a los experimentos para la propia condición humana.

La referencia a cualquier decisión en la organización y formalización del espacio contemporáneo viene ligada, de manera inequívoca, a los cambios políticos más decisivos que estas sociedades han experimentado desde que la revolución industrial tomó carta de naturaleza en su trama social. La política, como señalan sus teóricos, no es ni una ciencia ni un arte, extremada analogía utilizada con muchas simplificaciones como definición de la arquitectura; la política, se nos comenta es un juego por la conquista del poder, pero un juego que inexorablemente decide y marca las formas de vida, cuando no las ceremonias de la muerte, no excluyendo ni siquiera aquellos que se arrojan bajo la indiferencia. La decisión política asume poderes disfrazados a veces de derechos absolutos.

La arquitectura es un proceso transformador del medio físico y como tal viene ligado a este poder político; de sus decisiones depende su opción del proyecto ambiental, sus resultados formales, la cualidad del espacio, las nuevas posibilidades técnicas, en definitiva, las nuevas formas para la convivencia del grupo humano.

No está de más recordar que una de las características más peculiares referidas al campo político y a su poder de decisión, después de consolidadas las dos grandes revoluciones de la historia moderna, la burguesa con el consiguiente desarrollo de la revolución y la de 1917 con el triunfo del proletariado en la URSS, ha sido la de la *mixtificación* de los valores, principios, e incluso ideologías, que ambas revoluciones postularan en sus prolegómenos.

En los países socialistas los grupos humanos no quieren verse tratados como «masas controladas» por las dictaduras burocráticas de los partidos; en los países capitalistas aspiran a superar las dictaduras del consumo eficiente y dirigido: ambas actitudes confluyen en excluir de sus territorios personales y

sociales el monopolio absoluto de las decisiones basadas en la arbitrariedad, la violencia, o el beneficio.

La creatividad ambiental, el espacio de la arquitectura, la ciudad, han sufrido como es evidente las manipulaciones de ambos sistemas; la *neutralidad* y el *escepticismo* con los que se defiende el hombre contemporáneo de la violencia de la propia estructura política, les convierte en un ser anónimo de conductas irresponsables, oportunidad que les permite a los sistemas establecidos crear una falsa conciencia masificada con la que atrofiar uno de los valores más significativos del hombre: crear y disfrutar de la belleza. El sentido estético, la estimación de la belleza, como se sabe, es un sentido relacionado con la verdad, estímulo ligado de forma primaria a la ética y a la moral. La observación de la belleza relacionada con las formas naturales o de las relaciones de los animales con la naturaleza y con el hombre, son una fuente de conocimiento estético. La destrucción que hoy observamos en el medio natural, en el entorno físico de la ciudad, en la fealdad de nuestras arquitecturas, es causa de la mixtificación y degradación general del sentido estético en el hombre de nuestro tiempo, parejo a la degradación ética y moral a que está sometido por la manipulación general de los sistemas políticos.

El problema de la culturización de las clases dirigentes y de la sociedad en general, no es secundario ni marginal respecto a los otros: especulación autorizada y abusiva, gentes sin casa, barrios sin verde, sin escuelas, sin agua. En un sistema social ordenado la burocracia tiene una función subordinada, realmente terciaria y no dirigente.

La puesta al día, la vivificación de una cultura retrasada y decadente, no puede llegar a través de la propaganda o la divulgación de una arquitectura de soluciones imaginarias, sino mediante la reforma decidida de todos los apartados de la sociedad. El sentido estético forma parte del hombre como una necesidad social inherente a su propia existencia; la pérdida de la dimensión de la belleza lleva consigo la adulteración del medio donde el hombre desarrolla su vida: de ahí la preponderancia en el control del espacio físico por parte de los sistemas que monopolizan el poder, en el convencimiento de que una sociedad insensibilizada, atrofiada en sus sentidos visuales, estará mejor dispuesta para aceptar las decisiones de la oligarquía política o económica.

Las formas de la arquitectura donde se asientan las sociedades divididas de nuestra época, vienen a ser como reservas desclasadas, donde la moral (costumbre) ha sido suplantada por los fantasmas de la *equivalencia*, o por los *mercados formales* que pretenden suplir las demandas simbólicas del hombre cosificado: espacios construidos por gobiernos y estados cuyo privilegio más significativo es el de *inventar mentiras*. Para los grupos sociales avanzados de estas sociedades divididas, el problema más radical, la mayor dificultad, reside en encontrar unos caminos que permitan sustituir las diferentes *culturas de la represión* por las inéditas *culturas de la libertad*.

ANTONIO FERNANDEZ ALBA

